

УДК 821.161.2.09:82-311.6

ЛІТЕРАТУРНА ТРАДИЦІЯ ЯК ОСНОВА МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ В РОМАНІСТИЦІ ВОЛОДИМИРА ЛИСА (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРУ «СОЛО ДЛЯ СОЛОМІЇ»)

Ольга Башикірова

Київський університет імені Бориса Грінченка

У статті досліджено шляхи трансформації літературної традиції в художній структурі сучасного роману на матеріалі твору Володимира Лиса «Соло для Соломії». Характер переосмислення традиційних художніх форм простежується на основі цілісного аналізу найважливіших аспектів літературного твору: жанрових характеристик, часопросторової організації, образних домінант та системи персонажів. Виявлено специфіку взаємодії досвіду класичної літератури і художньої мови постмодернізму.

Ключові слова: художня модель, літературна традиція, стиль, постмодернізм, жанр, роман, національна література.

Проблема літературної традиції, її переосмислення й художніх трансформацій у сучасному письменстві видається актуальною з огляду на особливості ситуації, що склалася в мистецтві межі ХХ – ХХІ століть. Явище українського постмодернізму здобуло теоретичне обґрунтування в результаті жвавих дискусій, в ході яких озвучувалися різні, часом діаметрально протилежні, погляди на його сутність – від повного заперечення і заміни поняттям «посттоталітаризм» (виступ Оксани Пахльовської під час проведення відомого «круглого столу» 11 вересня 2001 року) до обґрунтування своєрідності як унікального мистецького явища, так званого східного варіанту постмодернізму. Як зазначає Н. Бернадська, сьогодні повноцінне існування цього феномену вже не викликає сумніву [3, 211]. Справді, явище українського постмодернізму, специфіка його світоглядних та художніх парадигм висвітлені у значному масиві теоретичних праць (О. Астаф'єва, О. Бондаревої, Т. Гундорової, Г. Мережинської, Я. Поліщука та ін.). Однак художня практика останніх років дедалі активніше репрезентує повернення до традиційних художніх форм, що дає можливість висловити тезу про завершення епохи постмодернізму. Науковці (А. Коклен, В. Куріцин, М. Липовецький, Н. Маньковская, Д. Пригов, М. Епштейн та ін.) вже наприкінці 1990-х років пропонували ймовірні сценарії подальшого розвитку літератури. Узагальнення їхніх поглядів дає змогу виокремити два магістральні вектори в літературному процесі майбутнього: художня віртуалістика і транссентименталізм [12]. Перший із названих напрямів пов'язаний з подальшим розвитком новітніх технологій, стиранням межі між мистецтвом і дійсністю, інтерактивністю та ігровим модусом існування літератури; другий – з відновленням ширості та гуманізму, поєднанням цитатності й деконструкції з конструктивністю й освяченими традицією естетичними цінностями. Стосовно українського письменства варто відзначити, що другий із названих векторів розвитку постпостмодерністської літератури виразно простежується у творчості ряду

вітчизняних авторів-представників різних поколінь (В. Лис, М. Гримич, І. Роздобудько, Г. Вдовиченко, Л. Денисенко та ін.). Однією з чільних проблем теоретичного осмислення їх художньої практики є визначення характеру освоєння й перепрочитання попередньої літературної традиції, що виступає конструктивним принципом моделювання художнього світу.

Як уже зазначалося, ситуація постмодернізму в українській літературі спричинила не тільки активні дискусії, а й потребу ґрунтовного вивчення національної специфіки засвоєння західного художнього досвіду, глобальних зрушень у художній структурі великих прозових жанрів (праці Н. Бернадської, Т. Гундорової, Г. Мережинської та ін.). Спостереження над сучасною романістикою дали Н. Бернадській підстави для формулювання низки цінних висновків. Так, дослідниця вказує на домінування в українському постмодернізмі жанру повісті, попри те, що самі автори позиціонують її як роман, вдаючись до низки жанрових самоназв («короткий роман», мініроман, метароман тощо). Ця особливість зумовлена, на думку науковця, особливим деструктивним впливом постмодернізму на категорію жанру, що, як відомо, є носієм культурної пам'яті письменства: модифікуючись, жанр мусить водночас зберігати певні визначальні характеристики, бути впізнаним на різних етапах розвитку національного письменства, забезпечуючи тяглість художньої традиції. Н. Бернадська зазначає: «Твори ж таких представників української постмодерністської прози, як Є. Пашковський, В. Медвідь, Ю. Іздрик, О. Ульяненко – це тексти, позбавлені жанрового коду, своєрідні оповідні потоки, складність яких пояснюється, з одного боку, відтворенням хворобливої свідомості сучасної людини, розгубленої і зневіреної в абсурдному світі повсякденного життя, а з іншого – ускладненим синтаксисом, метафоричністю» [3, 216]. Водночас така структурна специфіка сучасної прози не є суто новим явищем в історії світової літератури – багато в чому вона постає як вияв меніппейної традиції (термін *меніппея* був запропонований М. Бахтіним, а в постмодернізмі обґрунтований Ю. Липовецьким), закоріненої в художню практику античної літератури та реблезіанський роман. Основу такої спорідненості Ю. Липовецький вбачає в особливому статусі абсурду, що становить основу постмодерністської естетики, проявляючись через карнавалізацію, ігрові стратегії розбудови художнього тексту, фантастику тощо. Варто зазначити, що й Мілан Кундера у своїй книзі «Порушені заповіді», щоправда, не вдаючись безпосередньо до терміну *меніппея*, протиставляє класичний роман XIX–XX століття творам попередніх епох, на зразок «Гаргантюа й Пантаґрюеля» Рабле, з їх структурною довільністю, вигадливістю композиції, яка могла включати в себе найрізноманітніші елементи, а часом – і зразки інших, менших, жанрів, асоціативністю й свободою форми. Водночас М. Кундера зазначає, що жанр роману за часів Рабле і не мислиться як роман, тільки значно пізніше, виробивши певну сталу форму й внутрішні закони розбудови художнього світу, він здобуває таке визначення, що на сучасному етапі програмує певні читацькі очікування [5, 13–14].

Таким чином, жанр як «сукупність певних констант, характеристик: просторово-часових, сюжетних, композиційно-мовних способів вираження авторської позиції» [3, 213] в контексті постмодернізму з його тяжінням до руйнування ієрархічних структур зазнає відчутних деструктивних впливів, розмивання меж, багато в чому зумовлених орієнтацією на асоціативність, іронічне переосмислення культурних феноменів, гру. Водночас варто взяти до уваги висновки про природу східноєвропейського варіанту постмодернізму, зроблені Г. Мережинською та Н. Бернадською: деконструкція як провідний принцип постмодерністської естетики була сприйнята авторами-українцями лише частково і значною мірою втратила свою актуальність [10, 19], реалізуючись передусім у царині художньої форми, а не змісту [3, 216].

Аналізуючи стан сучасної української романістики, неважко помітити, що культивування постмодерністської естетики з її настановою на фрагментарність, ризому, нонселекцію становить тільки одну зі стратегій моделювання художнього світу. Якщо роман постмодерністського типу демонструє розмитість своєї структури, руйнування (найчастіше позірне) ієрархії художніх змістів, децентрованість твореної ним моделі дійсності, то поруч із ним продовжують розвиватися принципово інші зразки великої прози, що виступають носіями «романного мислення» у класичному значенні. В основі «романного мислення» як передумови існування відповідної художньої форми, за Н. Бернадською, лежить прагнення зрозуміти суть певного явища, що реалізується через створення суб'єктивної моделі дійсності [3, 218]. Відповідно, роман такого типу представляє структурований і підпорядкований суворій внутрішній логіці розгортання художній світ. Як зазначає Н. Римар, «постановка проблеми р[оманного] м[ислення] дозволяє зрозуміти роман як певною мірою дискурс – творчу діяльність, яка скеровується особливою системою прийомів і способів побудови образу людини та світу, котрі разом з тим є і способами розуміння світу і розв'язання проблеми людини» [13, 68].

Яскравим репрезентантом роману такого типу в сучасній українській літературі є Володимир Лис. У цій статті ми зосередилися на одному з найбільш показових у плані реалізації класичного «романного мислення» творів – «Соло для Соломії», що досить повно представляє спадкоємність літературної традиції на сучасному етапі розвитку національного письменства, а також – діалогічність творчого мислення автора. Принагідно варто відзначити, що саме діалогічність (цитатність), різною мірою виражена в сучасних текстах, чи не найбільше свідчить про досвід постмодернізму, засвоєний українською літературою у навіть найбільш «традиціоналістських» її проявах.

Із метою визначення характеру оприявлення літературної традиції на різних рівнях романного цілого вважаємо за доцільне звернутися до запропонованого Н. Ніколіною схеми філологічного аналізу, що дозволяє зосередити увагу на певних сутнісних характеристиках художнього твору, які визначають його самотутність. Такий аналіз передбачає: «1) визначення жанру твору; 2) характеристику архітекτονіки тексту і виділення в його структурі наскрізних

повторів; 3) розгляд структури повісткування; 4) аналіз просторово-часової організації твору; 5) розгляд системи образів тексту; 6) виявлення елементів інтертексту, що визначають зв'язок твору, який розглядається, з іншими творами [...]; 7) узагальнюючу характеристику ідейно-естетичного змісту тексту» [11, 9].

Художня структура твору В. Лиса виразно корелює з його жанровою приналежністю. Автор із перших сторінок непрямо зауважує, що твір претендує на масштабне змалювання життя жінки, і надалі майстерно втілює це художнє завдання. Зауважимо, що українська література ХХ ст. знала подібний підхід до створення життєпису героїні. Роман Уласа Самчука «Марія» розповідає історію життя селянки, однак витoki його жанрової та композиційної специфіки слід шукати навіть не в реалістичній літературі ХІХ ст. з її настановою на ґрунтовність і панорамність модельованої картини світу, а в житіях святих. Прихований діалог із твором У. Самчука помітний у романі В. Лиса (любовний трикутник, що пов'язує Соломію з друзями дитинства, Петром і Павлом; звернення до образу Діви Марії; сюжетно акцентована неможливість народити дитину від нелюба і народження дітей від щирого кохання). На концептуальну спорідненість із романом-попередником вказують і певні особливості наративних стратегій, до яких вдається автор. Так, уже в першому розділі оповідач охоплює поглядом усе життя Соломії-старшої: «Мине час, зміниться світ, обкрутиться десятки разів довкола небесного світила Земля, і вже на смертному одрі, біля самісінького краю її земної стежки згадає Соломія ті очі, що з-під маски ведмеда блиснули на неї» [7, 12]. Зауважимо, що вже перший епізод, сцена щедрування у хаті Троцюків, уводить ряд провідних образів і мотивів, що надалі увиразнюють основний зміст твору: ім'я як носій особливого «коду» долі; погляд; звір як втілення пристрасті; таємне кохання. Названі образи і мотиви виконують проспективну функцію, визначаючи ті змістові акценти, які пізніше будуть розставлені автором. Так, погляду надається особливе значення в художній структурі твору – він не тільки постає проекцією внутрішнього життя героїв, виразною психологічною характеристикою, а й певним чином організує художній простір, визначає специфіку інструментарію автора. Виразна психологічна деталь – закоханий погляд крізь машкару ведмеда – в першому епізоді – цілком може бути сприйнятий як своєрідна метафора панівної для класичної літератури традиції змалювання жінки – як зовнішнього стосовно чоловіка і чоловічого письма об'єкту. Не випадково В. Агеєва акцентує в художньому мисленні модернізму зміну точки зору на жінку: «На загал ці зміни можемо пов'язувати зі зміщенням перспективи, точки зору на зображуване: жінка перестає бути лише об'єктом, побаченим ззовні, з іншої системи ціннісних координат, перестає бути чимось маргінальним щодо незмінного центру світу чоловіків» [1, 13].

В. Лис багато в чому слідує саме за класичною літературною традицією, що зумовлене не тільки його художнім завданням – створити панораму жіночого життя в часи бурхливих історичних перетворень, а й підкреслено традиційною формою роману, яка забезпечує реалізацію такої авторської настанови.

Прикметною особливістю твору В. Лиса є динамічний портрет героїні, що відповідає обом окресленим тенденціям – і «зовнішньому» стосовно жінки, чоловічому, погляду, і масштабності картини світу, властивій роману класичного типу: наратор підкреслює мінливість зовнішності героїні – від її дитячої ангелоподібності до поступового увиразнення земних, суто жіночих рис. На зв'язок із літературною традицією попередніх епох, що передували добі модернізму, вказують численні порівняння з рослинним світом, вживані автором під час змалювання жіночих портретів (В. Агеєва слушно вказує на них як на специфічний індикатор «зовнішнього» чоловічого погляду в літературі): «Великі очі ставали все виразнішими, а головне – із світло-сірих небесними, синіми, наче дві великі волошки над маковими квітами щік» [7, 29]; «на лиці дві маківки зі щік виглядають, а з очей – дві хитрі лисички» [7, 59]; «У гніві, істериці, розчервоніла й розпатлана Руфина ще красивіша, вродливіша. Велика, жвава, пишна ружа» [7, 83].

Зв'язок із національною літературною традицією реалізується і в оповідних стратегіях, до яких вдається В. Лис. Тут варто згадати про докорінні зміни у сприйнятті такої позатекстової інстанції, як автор, у постмодернізмі. Обґрунтування поняття тексту на противагу поняттю «твір», акцентуація текстуальної розімкненості у простір культури, а отже, принципової незавершеності, діалогічності, як зазначає Н. Бернадська, знімає проблему автора, підміняючи його феноменом «авторської маски». Постать автора, відтак, позбавлена біографічної конкретики, він «вже не є виразником певної індивідуальної, художньо-естетичної або соціальної позиції» [3, 217]. Однак В. Лис виразно акцентує свою причетність до моделювання художнього світу, при цьому позиціонуючи його не як умовний чи вигаданий, а саме як реальний: «Тої пам'ятної осені, якраз на Дмитра, в старій сільській церкві, збудованій без єдиного цвяшка ще у вісімнадцятому столітті від Різдва Хрестового, хрестили й автора цих рядків, що через багато літ напише про Соломіїну долю...» [7, 249]. Звернення до традицій класичного роману простежується і в введенні розгорнутого епілогу (щоправда, з порушенням певних структурних принципів канонічної романної форми – стислий виклад подальшої долі другорядних персонажів передуює розгорнутому фінальному епізоду зустрічі Соломії з Григорієм). Однак автор вдається до традиційної формули, характерної для європейського роману XIX ст.: «Оскільки наша розповідь про Соломію добігає до кінця, настала пора розказати, як склалася доля її родини і всіх близьких їй людей. Отож, по порядку. Або по порядку, як досі кажуть в Загор'ях» [7, 327]. Послідовно витримана автором імітація місцевої говірки, що поступається місцем іншим наративним прийомам тільки в певних епізодах (думки німецького солдата, відтворення стилістики Олегових листів до Руфини), також сприяє реалізації оповіді як особливого принципу організації мовної тканини твору. Оповідь «з народних вуст» – від «Народних оповідань» Марка Вовчка до новелістики Василя Стефаника – становить потужне річище літературної традиції, до якого долучається й Володимир Лис. Однак сучасний автор надає йому гетерогенності – в межах твору реалізуються й інші наративні стратегії,

органічно включені до загального тла, витвореного саме такою мовленнєвою імітацією, близькою до невласне прямого мовлення. Таким чином, твір, на відміну від постмодерністських «текстів» із властивою їм фрагментарністю, де кожен елемент може становити окремішню мовну стратегію, характеризується більш урівноваженим композиційним і змістовим вирішенням.

Водночас роман В. Лиса певною мірою демонструє тенденції, характерні для постпостмодернізму: «нова щирість і автентичність, новий гуманізм, [...] поєднання інтересу до минулого з відкритістю майбутньому, умовність, “м’які” естетичні цінності» [12]. Особлива роль, яка відводиться в художній структурі твору християнській образності і світовідчуттю; хронологічність викладу й логічно-вивірена сюжетна організація роману, співвідносна передусім із класичною традицією в літературі, співіснують із досить відчутною цитатністю, яка, однак, набуває прихованих форм, алюзійності, міфологічної глибини. Відповідно, і сама структура художнього викладу, гетерогенна за своєю суттю, базована не тільки на позиції оповідача, а на тонкій інструментовці, протиставленні і взаємопереході точок зору, що належать різним персонажам. Раніше вже йшлося про те, що погляд належить до провідних мотивів твору. При цьому він може здобувати найрізноманітніші вияви – від психологічної деталі (погляд Степана на Соломію-старшу крізь машкару ведмеда); сюжетно значущих «зовнішніх» чоловічих поглядів на Соломію-молодшу, що забезпечують «стереоскопічність», психологізм портретів героїні, до розбудови художнього простору за допомогою поглядів. Промовистим є епізод, у якому Соломія-старша дивиться на далекий вогник у вікні Мациків, а Мацикова Марина в цей час дивиться в бік Соломіїної хати. Мотив погляду в даному випадку перетворюється на конструктивний принцип, що організує простір нічного села і водночас уводить передісторію двох героїнь-антагоністок: Соломії-молодшої і Руфини. Принцип контрасту, покладений в основу моделювання цих жіночих образів, виразно помітний уже в згаданому епізоді: спокійний сон Соломії – і плач малої Руфини; пільма на подвір’ї Зозуликів – і світло в оселі Мациків. Зрештою, саме погляд дозволяє розбудовувати художній світ не лише в горизонтальній, а й у вертикальній площині – Соломія-старша зводить очі до неба, щоб відшукати зірку своєї дитини, і водночас оповідач вибудовує світоглядну вертикаль, звертаючись до релігійних народних уявлень: «Янгол дивиться на небо очима тої зірки, казали Соломіїна бабця Мокрина» [7, 28].

Жанрова специфіка твору В. Лиса визначає й часопросторову його організацію. Час як фундаментальна категорія людського буття в художній структурі роману часто метафоризується, набуваючи антропоморфних ознак: «Що таке час, час, який хочеться підігнати, змусити бігти, підстьобнути, перетворити у парубка, що поспішає до коханої, а він повзе, як старезна баба, котра задихано ледь переставляє ноги сільською вулицею, спираючись на костура, та раз-пораз ще й спиняється, аби перепочити – все те сповна відчула Соломія після того, як провела Павла» [7, 147]; «За ці п’ять років поволі, але неухильно лікував Соломію мудрий дядько-лікар – Час» [7, 174]. Таке

«олюднення» часу відповідає головній авторській інтенції – приватна історія героїні стає виявом історії загальнонаціональної, яскравим свідченням складних суспільних катаклізмів, що формують особистість, ставлять її перед вибором, даючи можливість відповісти на глобальне питання про своє призначення.

Виразна орієнтація на класичну будову романного цілого робить очевидною таку характеристику часової параметризації великої прози, як дискретність і водночас – безперервність художнього часу. Наратор постійно акцентує тяглість часу, інколи вдаючись до прямих вказівок на конкретні дати, інколи – обмежуючись заувагами щодо тривалості того чи іншого часового періоду. При цьому його увага зосереджується на окремих сценах, що позначені особливою емоційною напругою та психологічним змістом, переломних моментах у житті головної героїні.

У художній структурі твору В. Лиса співіснують дві основні часові моделі: лінійна і циклічна. Якщо перша співвідноситься з людським життям, то друга є реалізацією волі абсолюту, втілює закономірність божественного буття. Найкраще цей принцип організації художнього часу виражено у словах одного з персонажів, отця Андронія: «Навесні небо зовсім інше. Як і літом, і зимою. У нього, як і в людей, – чотири пори року, тільки в людини раз у житті – і весна, й літо, й осінь, і зима. А в неба – щороку зміна. Небо проживає всі наші літа і всі наші життя» [7, 69]. Циклічний час реалізується в біографіях героїнь як ідея вічного повторення, виявляючи тісний зв'язок із глибинними ментальними константами національної свідомості: ім'я, доля, гріх і спокута.

На мотивах імені, долі й гріха варто зупинитися докладніше, оскільки вони, поруч із низкою інших художніх домінант, виступають носіями традиційної національної картини світу, що не піддається в тексті впливу іронії, властивій постмодерністському світовідчуттю («Мальва Ланда» Ю. Винничука) і не стає об'єктом гри. Мотиви імені і долі пов'язані надзвичайно тісно, що відповідає архаїчним уявленням про акт називання як творення й ім'я як носій щастя/нещастя людини. Соломія-старша, отримавши звістку про те, що дитина, яку вона чекає, буде дівчинкою, обіцяє Діві Марії назвати дочку на її честь, однак чоловік, бажаючи зробити приємне дружині, просить священника охрестити дитину Соломією. Внаслідок цього дівчинка успадковує материнську долю – неможливість поєднатися з коханим чоловіком і шлюбне життя з нелюбом. У даному випадку мотив «нещасливого» імені перегукується з казковим мотивом неправильного вибору (герой укладає угоду з представником темних сил, наприклад, обіцяючи віддати те, чого не знає в себе вдома, в обмін на послугу і таким чином поступається облуднику новонародженою дитиною). Г. Мережинська наголошує на такій рисі східноєвропейського варіанту постмодернізму, як актуалізація в ньому міфологеми фатальної помилки і її виправлення [9, 113]. Антін, не знаючи про обіцянку, яку Соломія-старша дає Божій Матері, самовільно перейменовує дитину, позбавляючи її в такий спосіб долі. Мотив «нещасливого» імені реалізується і в сюжетній лінії Руфини, антагоністки Соломії-молодшої. Ім'я Руфина призначалося Соломії, оскільки

дівчинка народилася в день цієї святої, однак його отримала не героїня, а дитина, народжена з нею в один день. Зміна імені співвідносна з втратою долі: коли Руфина, прагнучи остаточно порвати всі зв'язки з рідним селом, прибирає ім'я Раїса, зникає і її життєвий талан. Ім'я виступає і своєрідним індикатором, що дозволяє розпізнати «своїх» і «чужих»: знайомлячись із Олегом, Руфина одразу відзначає, що він – чужинець, адже в їх селі нікого так не звуть. Ім'я, за архаїчними уявленнями, ототожнюється з його носієм. Український повстанець, друг покійного коханого Соломії, не вбиває її й Вадима тільки через те, що жінка викрикнула ім'я Петра: «А чоловік скаже, що врятувало неї тоді, не тільки неї, а й Вадима, в лісі коло джерела. Петрове ім'я. Те ім'я, котре вона безтямно кричала. Стріляти було в неї і в того, другого, скаже той чоловік, все одно, що в Петра, друга Ярему, стріляти» [7, 248]. У зв'язку зі згаданими епізодами варто навести міркування Г. Мережинської про особливий статус слова у східноєвропейських постмодерністських творах: «У східній модифікації постмодернізму слово взагалі сакралізується» [9, 113].

Мотив долі як певного призначення людини прочитується в низці епізодів твору. При цьому концепт «Доля» в багатьох випадках виявляє свою семантичну близькість із концептами гріха / спокути, любові, серця / душі (саме серце як осередок внутрішнього, морального, душевного життя людини дозволяє розпізнати долю і жити відповідно до неї). В контексті християнської картини світу, що постає в романі, доля часом асоціюється зі становленням через страждання, хресним шляхом: «Вмовили, зрештою, Марусю, і їй судилося принести у свою хату три похоронки, бо ж усі три брати погинули, та роботи теї гіркої не кинула, до кунця війни пронесла свій хрест і важку, повну горя-горяниці сумку» [7, 153]; «...вони вирішили, що після того, як Павло вернеться [...], вона піде до Петра в ліс. Будь що буде, а ні хоче так ховатися, краденим коханням жити, а там розділить з ним долю – що йому, те і їй» [7, 163]. Доля асоціюється і з певним топосом, з яким героїня пов'язує своє існування, «своїм» простором на відміну від «чужого». Так, у відповідь на вмовляння Руфини вирушити до міста Соломія відповідає: «Ни тягни мене із Загор'єн. Що вже судилося, те судилося» [7, 183]. Докладніше мова про просторову організацію твору піде далі, а тут принагідно зауважимо, що протиставлення двох центральних жіночих персонажів – Соломії і Руфини – значною мірою реалізується через належність їх до різних просторів: у випадку Соломії це обжитий, структурований простір села, у випадку Руфини – віддалений, аморфний і здебільшого ворожий простір міста.

Мотиву гріха / спокути належить особливе місце в художній структурі роману. При цьому мотив гріха, як і казковий мотив неправильного вибору, найчастіше співвідноситься із незнанням: Соломія не знає своєї істинної суті, не знає себе, і тому віддається за Павла, зраджуючи тим самим своє справжнє кохання; у день закінчення війни жінка переступає дане слово не бути близькою з Петром, доки Павло не повернеться додому, а пізніше отримує звістку про загибель чоловіка і звинувачує в цьому себе. В. Лис моделює у своєму творі концепцію людини передусім як істоти, що шукає сенс, може

тільки наблизитися до усвідомлення одвічних закономірностей буття, але не досягнути їх. Мотив незнання, співвідносний із константою гріха / спокути, виразно звучить у молитві Соломії: «Боженьку, Мати Божа, я же тико звичайнісінька жінка [...]. Я ни знаю, ци мона простити мої гріхи, али щось же їх насилає? Якщо темні сили, то де взети світлих? Де, Божечку мій? Де, Діво Маріє? Знаю, ти, мабуть, обідилася сильно, що мене Соломією назвали, али якби могла, я би щось таке зробила, щоб заслужити прощення...» [7, 186] При цьому гріх постає не як певна універсальна категорія, порушення людиною наперед визначених єдиних норм, а як глибоко особистісна віха становлення духовної істоти, в даному випадку – жінки. Прикметно, що жіноча доля, хоч і не завжди явно, в художній системі твору асоціюється з ношенням: хреста (цитований уривок, де йдеться про поштарку Марусю [7, 153], яка носить важезну сумку з похоронками – носить свій хрест); гріха – знання про власний переступ, невідомий людям; дитини. Дозволимо собі навести промовистий діалог між Соломією та її подругою Вірою: «– *Носи* свій гріх у собі, подруго. То твоє, а людям – зась.

– Як? – видихнула Соломія. – Як *носити*?

– А отак, – сказала Віра. – По-бабськи, по-наськи і бозна-як. *Носи*, допоки зможеш. [...] Шкода, що ти не *понесла*. Хоть од Павла, хоть од Петра» [7, 168] (Виділення наше. – О. Б.).

Зв'язок із національною художньою традицією вповні простежується і в просторовій організації твору. Певні топоси та локуси, наділені архетипним і символічним значенням, непрямо відсилають читача до значного масиву текстів української літератури, що в той чи інший спосіб розбудовують специфічну картину світу, властиву українській ментальній свідомості.

Структуротворчим у плані художнього простору є глобальне протиставлення «своє – чуже», на основоположній ролі якого для будь-якої національної культури наголошує Ю. Степанов: «Це протиставлення, в різних виглядах, пронизує всю культуру і є одним з головних концептів будь-якого колективного, масового, народного, національного світовідчуття. [...] Принцип “Свої” – “Чужі” розділяє сім’ї – нас і наших сусідів, роди і клани більш архаїчних суспільств, релігійні секти, сексуальні меншини тощо. І вже цілком концептуально і концептуалізовано він відрізняє “свій народ” від “не свого”, “іншого”, “чужого”» [14, 473].

Художній світ роману В. Лиса пронизує ціла система просторових опозицій, що поступово розгортають у тексті своє символічне значення, виконуючи роль не тільки і не стільки місця дії, скільки освячених тривалою традицією концептуалізованих сфер, які репрезентують світоглядні доміанти українського народу.

Однією з таких доміант є хата як своєрідний осередок духовного і фізичного життя родини, людської спільноти, поєднаної кровними зв'язками і спільністю занять, світоглядних позицій. Як відомо, хата традиційно асоціюється з космосом, світовим порядком: «Всесвіт ніби знаходить своє продовження у домі, що постає його згустком, однією із крайніх форм його

ущільнення» [2, 183].¹ Однак В. Лис більшою мірою актуалізує інші конотації образу хати, які були властиві творчості український поетів-романтиків, і передусім Т. Шевченка. О. Боронь зазначає: «Опозиція своє – чуже знаходить безпосереднє втілення в провідних для Шевченка поняттях “своїї” і “чужої” хати. Своя хата є осередком морального кодексу, законів родинного життя, відособленості від зовнішнього, неосвоєного, а тому лиховісного світу: “В своїй хаті своя правда, / І сила, і воля” (“І мертвим, і живим...”, 31 – 32). [...]»

“Чужа” хата є хоч і обжитим простором, однак протилежним “своїй хаті” у плані соціальному та особистісному. Навіть “тепла чужа хата” (як у “Наймичці”) не може виступити заміником нормального родинного життя, “своїї хати”...» [4, 71].

Образ «чужої хати» в романі В. Лиса мотивується звичаєвими особливостями українського села: невістка, як правило, приходить у свекрушину хату і мусить адаптуватися до життєвого укладу чоловікової родини. При цьому у творі кілька разів повторюється одна й та сама колізія: жінка виходить заміж за нелюба і, оселяючись у його домі, сприймає цей простір як чужий. Промовистими є почуття Соломії-старшої, які вона переживає під час свого видіння в хаті віщунки Луцихи: «То вона кудись бігла, то вже ніби й не бігла, а летіла, генби птаха, хоча і велика, а легка, і бачила під собою внизу й хату їхню (свекрушину, подумала, али поправилася, що таки їхню), й двір, і вулицю...» [7, 18] (Виділення наше. – О.Б.). Ситуацію перебування героїні в «чужій хаті» повторює й сюжетна лінія Соломії-молодшої: помилившись у своєму життєвому виборі, молода жінка опиняється в родині нелюба і змушена приховувати свої почуття. Варто зауважити, що й тут, як у цитованому епізоді, приховані бажання героїні розкриваються за допомогою образу птаха. Птах як символ свободи, асоційований з польотом, небом, відкритим простором, протистоїть хатньому рабству. У випадку Соломії-молодшої цей символ здобуває реалістичну конкретизацію в образі пораненої гуски, що відбилася від зграї. Птах належить до низки зооморфних образів, які набувають у структурі твору особливого значення, розкриваючи психологічні мотиви вчинків персонажів і маркуючи простір, у якому вони перебувають. Так, вигнання Соломії зі свекрушиної хати після загибелі Павла ознаменувалося убивством гуски, якою опікувалася героїня.

Розглядаючи просторові моделі роману В. Лиса, неможливо не торкнутися поняття «жіночого простору», співвідносного з особливим позиціонуванням героїнь у художньому світі твору. Незважаючи на домінування традиційних для українського письменства трактувань жіночих образів, у творі помітне значно вільніше оперування просторовими парадигмами, які в класичній літературі мали виразно гендерне маркування. В. Агеєва зауважує: «У модерній літературі міняється сама стратегія перебування жінки в довкіллі, вписування її у нові просторові виміри й конструкції. [...] Жінка виходить за межі вузького ареалу,

¹ Цит. за: Боронь Олександр. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка / Олександр Боронь. – К.: Агентство «Україна», 2005. – 152 с.

означеного домом, церквою й світським візитом. Несвобода, зокрема, трактується і як обмеженість простору, в якому може розгортатися існування індивіда. Патріархальну жінку незрідка ув'язнено в певних архітектурних формах, а розлогіші обшири для неї просто табуйовані» [1, 82].

Попри те, що в образі Соломії підкреслено її приналежність світові села з його щирістю, патріархальністю, вірністю ідеалу жінки-матері, берегині роду, В. Лис водночас наділяє свою героїню певною просторовою універсальністю, непрямо ототожнюючи з Україною – постать Соломії, по суті, єднає різні українські топоси, репрезентовані як конкретними географічними вимірами, так і чоловічими образами. Варто зауважити, що якраз персонажі-чоловіки досить часто характеризуються просторовою обмеженістю, «прив'язаністю» до конкретного топосу. Так, для Вадима це місто, де його тримає кар'єра і нелюба, проте «певна» з кар'єрних міркувань дружина; для Григорія – рідний степ. «Чоловічий» простір негативних персонажів ще більш вузький і найчастіше асоціюється із замкненим приміщенням: Ганс-Йоахім приводить юну Соломію до себе на квартиру, де має намір її зґвалтувати; Басюта змушує селянок приходити до нього в контору (показовим є й те, що злочини Басюти відбуваються вночі – ніч традиційно асоціюється з часом активізації темних сил). Помітне місце у творі посідає мотив осквернення місця, яке перед тим було освячене любов'ю. Павло катує Соломію за подружню зраду в клуні: «у тій самій клуні, де півроку тому серед зими Павло зробив її жінкою. Жін-ною-ю...» [7, 139]. Альтанка біля джерела, в яку Соломія приходить до Вадима, стає місцем зустрічей Басюти з його жертвами. В такий спосіб відбувається звуження простору героїні (символічний епізод зменшення поля до розмірів землі, яка під ногами), проте водночас жінка здобуває можливість вибору і творення власного простору. Повернення в хату батьків після смерті Павла; вибір, який здійснює героїня, відмовляючись від пропозиції Руфини переїхати в місто; поступове самоствердження в рідному селі, де Соломія реалізується як трудівниця, подруга і мати; нарешті, розширення меж буття жінки до простору всієї України – це віхи становлення особистості, яке врешті-решт приводить до усвідомлення, що вона «сильніша за всіх своїх чоловіків».

Особливо значущим у художній структурі твору є протиставлення обжитого простору хати / села й ірраціонального, підкреслено «не людського» лісового та чужого і здебільшого ворожого міського простору. Сюжетна лінія Павла активізує образ «своїх хати». В цьому випадку місце, з яким персонаж пов'язує своє життя, як і село для Соломії, набуває ознак сакрального центру; воно тісно пов'язане з концептом «Доля» і втілює Боже призначення («те, що судилося»). Про це свідчать слова Павла, який залишається у своїй хаті, відмовляючись разом із родиною ховатися в лісі від німецьких солдатів: «Що судилося, того возом не об'їдеш, конем не обскачеш, а нечисті порядкувати на мему обійсті не дам. Тут і татова, і ваша, мамо, та ще й дідова кривавиця, а тепер – і Соломчина» [7, 120].

Раніше вже відзначалася яскраво виражена у творі тенденція до групування, протиставлення й характеристики персонажів за приналежністю їх до певного

простору, чи не найповніше сформульована Ю. Лотманом [8, 10]. Павло належить простору хати з її замкненістю, обжитістю, протиставленням зовнішньому хаотичному світу. Обиватель за своєю суттю, чоловік виявляє мужність, захищаючи власний простір від мародерів. Для нього найвищими цінностями є сім'я, подружжя вірність, чесна праця. Павлові виразно протиставляється Петро, який робить свій вибір на користь служіння батьківщині і йде в ліс. На перший погляд, образи цих двох чоловіків розвиваються у ключі традиційного протиставлення, акцентованого в українській літературній традиції Лесею Українкою («Бояриня»), а пізніше – Ліною Костенко в «Марусі Чурай». Остання чітко поділяє своїх персонажів на мужніх борців за свободу і «домариків». Можна було б розглядати антагоністичні образи Петра і Павла саме в такому ключі, трактуючи ліс виключно як світ свободи, а хату / село – як втілення обивательської обмеженості. Проте В. Лис збагачує цю дихотомію додатковими смислами, головним чином завдяки тому, що центральним персонажем твору є жінка. У міфологічній свідомості багатьох народів ліс постає як профанна, ворожа людині периферія на противагу житлу – сакральному центру, структурованому й обжитому. Мотиви блукання в лісі, зустрічі з фантастичними істотами надзвичайно поширені у фольклорі навіть дуже віддалених етносів. Досить часто такі блукання відбуваються вночі. За спостереженнями К. П. Естес, будь-яка дія, що відбувається вночі, у фольклорних й літературних творах чи снах свідчить про занурення у підсвідомість, про глибоку символічність усіх образів [16, 155].

У романі В. Лиса мотив нічного блукання в лісі асоціюється з проникненням героїні у сферу власних підсвідомих бажань, поступовим досягненням своєї природи: «Розуміє раптом – любощів, до яких себе щоночі принуджує, не Павла, а себе, хоче позбутися. Хоть на тиждень-два. Щось у лісі передумати» [7, 120]. Зауважимо, що архаїчні мотиви нічних блукань, асоційовані зі сном, видінням, досить часто постають у сучасній українській романістиці якраз у зв'язку з моделюванням специфічно жіночої картини світу («Пів'яблука» і «Тамдевін» Г. Вдовиченко).

Як і простір хати, лісовий простір марковано за допомогою зооморфного образу. Зустріч Соломії з риссю може бути потрактована в символічному ключі: дика кішка символізує підсвідомі, передусім статеві, потяги героїні, оскільки, як і образ Петра, співвідноситься з ірраціональним, нічним простором лісу. Прикметно, що повторний шлях до лісу Соломія здійснює вночі. При цьому шлях героїні відповідає одному з провідних значень архетипу дороги, виділених В. Топоровим, – «шлях до чужої і страшною периферії, що перешкоджає возз'єднанню із сакральним центром або зменшує сакральність цього центру; цей шлях веде із закритого, захищеного, надійного “малого” центру – свого дому, точніше – з образу святилища всередині дому (покут з образами, вогнище з живим вогнем, домашній жертovníк тощо) – в царство дедалі зростаючої невизначеності, негарантованості, небезпеки» [15, 262]. Шлях Соломії також має відцентровий характер, оскільки веде героїню з дому у

світ непізнаного, ірраціонального (це і невідомість, яка чекає на неї в житті з Петром, і тваринне начало, втілене в образі рисі). Проте водночас це і шлях до своєї істинної суті, що підкреслюється мотивом поклику (долі, призначення): «А тої ночі... тої ночі йшла крізь засніжений двір, вулицею, вийшла в поле й прямувала до лісу. Страх сковував руки й ноги, та наче щось веліло йти і йти далі. Хотіла, аби пролунав отой звук, що його почула вночі, – хижий і розпачливий. Тужливий. І закличний. Так-так, закличний.

Звернутий до неї. [...]

Звук пролунав за селом, серед поля. Такий тужливий і розпачливий, що Соломія заціпеніла. Застигла кров у жилах. [...] Коли ступила крок, другий, то відчула, що провалюється в темну яму. Чорнішу за цю безшелесну й беззоряну хмарну ніч.

“Рись кричала, рись мене кликала”, – встигла подумати» [7, 157].

Тваринне, чуттєве начало підкреслюється автором у низці жіночих образів, утворюючи систему (композицію) деталей, аналіз яких, за визначенням Н. Ніколіної, «дає можливість розкрити способи поглиблення зображуваного» [11, 45]: «Вірка сказала, й руки підняла, потяглася – кішка чи рись?» [7, 223]; «Вона майже неприховано милувалася цим зворушливим видовищем, спанням дикої шістнадцятирічної кішки-дівчини, котра в сні звільнилася від усіх прикромів...» [7, 215]; «Марина Трифонівна, – презирливо проказала гостя, схожа, подумав Федось Петрович, на драну кішку, куди їй до Соломки» [7, 256].

Діалог із попередньою літературною традицією виразно простежується в особливих змістових функціях, що їх В. Лис покладає на локус саду. Образ саду як символ гармонійного, благосного, усвідомленого буття має в українській літературі давню традицію, започатковану ще біблійними текстами (досить згадати послідовну розбудову цього образу у творчості митців бароко і передусім Г. Сковороди). Особливого смислового навантаження набуває локус саду і у творчості Тараса Шевченка – у сприйнятті великого поета сад поєднує християнську духовну традицію з питомими ментальними уявленнями українців: «Прикметною особливістю саду є його місцезрештування поруч із хатою, що відбиває тогочасні побутові реалії. Якщо для англійця, скажімо, “мій дім – моя фортеця”, то для української ментальності характерною є сакралізованість, крім хати, наближеного до неї простору – обійстя і особливо саду, позбавленого утилітарної функції, адже це місце спочинку, усамітнення, спілкування з Богом (не випадково Катерина “пішла в садок у вишневий, / Богу помолилась”) [...]

...найпоширеніше в Шевченка значення саду як місця зустрічі закоханих і взагалі символу любові, відтак “ходити у садочок” – залицятися, женихатися...» [4, 84 – 85].

Роман В. Лиса досить повно розкриває ці значення символічного простору саду. Саме в саду зустрічаються Соломія і Петро. Локація цих сцен не в межах домашнього простору, а в саду як прилеглий до будинку сакралізований території дозволяє поглибити психологічний зміст сюжетної лінії: стосунки

чоловіка і жінки мають характер подружньої зради і водночас освячені почуттям любові. В саду усамітнюються Соломія і Руфина у переломні моменти свого життя. Сад є ізольованим від сторонніх очей простором зустрічі з собою, осягнення того, що було неусвідомленим, потаємним. Помітним у творі є мотив олюднення саду, в основі якого пантеїстичне уявлення про глибинну спорідненість людини з усім сущим. Хрестоматійним прикладом такої семантизації простору саду є низка віршів Ліни Костенко («Мене ізмалку люблять всі дерева», «Виходжу в сад, він чорний і худий», «Слайди»). В одному з епізодів роману В. Лиса Соломія, змушена рубати свій садок, мучиться від усвідомлення, що «життє вкорочує» і звертається до дерев: «Простіте, рідненькі».

Одна з основоположних для модельованого В. Лисом художнього світу опозицій «село – місто» також основана на тривалій літературній традиції. Концепт міста вводиться конкретно-географічним топосом провінційного Любомля і вживається в даному випадку на означення простору, відмінного від сільського, але не протиставленого йому: «Місто як місто, якби не брук та не отих зо три будинки у два поверхи, то, щитай, і від їхнього села не вельми різниться» [7, 60]. Однак містечко, хоч і не протиставлене селу, співвідноситься з першим болючим для Соломії досвідом (зазіхання німецького солдата, убивство, свідком якого стає дівчина), а отже, виходом за межі ідилічного сільського простору, асоційованого з родинним затишком, спокоєм і гармонією.

Надалі простір міста послідовно протиставляється селу. Чи не найповніше таке протиставлення було обґрунтоване в «хутірській філософії» Пантелеймона Куліша, де місто асоційоване з порушенням природного ладу, викривленням моральної суті людини, згубними для духовного життя «художествами». Село натомість постає осередком гармонії, де панує моральний закон, оснований на вченні Христа. Морально здорова особистість, яка представляє село (хутір), живе у відповідності до власного покликання і вселенських законів гармонії, протиставляючись людині, зіпсутій цивілізаційними впливами, гонитвою за збагаченням і сумнівними принадами міста. Така художня модель вповні простежується в романі В. Лиса. Маркування героїв за їх просторовою приналежністю чітко корелює з основоположною для художнього світу дихотомією «село / місто». Так, Руфина, яка є антагоністкою головної героїні, пов'язана з містом, однак автор постійно підкреслює її маргінальність, перебування на межі двох цих просторів: навіть змінивши ім'я і отримавши паспорт, жінка несвідомо прагне повернутися в рідне село. Місто, як правило, корелює з образом чужинця, що в гармонійному світі села здобуває так само маргінальний, тимчасовий статус. Зовні мужній і сміливий Вадим вирушає в місто, щоб отримати розлучення з дружиною, і більше не повертається в село. Жорстокий і розпусний Басюта, попри свої зв'язки, не може втриматися в селі і зрештою втрачає своє становище. Натомість голова Федось Без, незважаючи на лояльність до радянської влади, змальований з симпатією – основою такої авторської характеристики стає саме належність Федося до сільського простору.

У романі В. Лиса здобуває втілення тенденція до змалювання міста як профанного, фантасмагоричного, чужого простору, що характерна для художнього мислення XIX ст. (інфернальний образ Петербурга в поемі «Сон» Тараса Шевченка, фантасмагоричний світ петербурзьких повістей М. Гоголя). Сучасний український письменник слідує саме цій літературній традиції, увиразнюючи, як і Тарас Шевченко, прояви імперських зазіхань Росії (у випадку В. Лиса – радянської) на самотній простір (не лише географічний, а й духовний) України. Досліджуючи просторові моделі поетичних творів Тараса Шевченка, О. Боронь зазначає: «...Україна – топос, детально описаний у просторовій системі, із виразною будовою, ієрархічними відношеннями між складовими локусами, тоді як Московщина – топос, крім того що профанний, аморфний, невиразний, єдиною яскравою плямою в якому є інфернальний простір Петербурга, решта – тоне в мороці непрямих характеристик» [4, 93]. Світ міста постає у творі В. Лиса значною мірою як зовнішній хаос, територія, яку можна словесно означити, але не структурувати й обжити: «А через два роки з хвостиком Василько їх покинув. Подався у далекий світ. Десь у Росію. У якийсь Кіров-шмиров» [7, 180]. Серед міських топосів, які згадуються у творі, більш виразного окреслення набуває Київ, однак і він має периферійне положення стосовно села як особливого світу, де сконцентроване найбільш інтенсивне життя героїні. Автор обмежується згадками про Хрещатик з його магазинами, виставку, акцентуючи увагу передусім на багатолюдності великого міста. Шевченківські інтенції, що висвітлюють проблему духовного манкуртства (зустріч оповідача з російськомовним земляком у сновидному просторі Петербурга), здобувають продовження і в «київських» епізодах роману: В. Лис послідовно відтворює мовний бар'єр, що відділяє героїню як носія питомої національної культури від мешканців міста.

Село, місто, ліс становлять певні просторові універсалії, що втілюють індивідуально-авторську художню концепцію світу. Водночас вони виступають складовими більш масштабного концепту «Україна», співвідносного з образом головної героїні. На перший погляд, В. Лис творить в суто традиційному річищі, асоціюючи Україну з жіночим началом. В. Агеєва зазначає: «Архетип матері був одним із засадничих в українській класичній літературі XIX віку, багато в чому визначаючи її ідеологічні параметри, множинність її психотипів і навіть стильові шукання письменників. Материнська / батьківська влада була запорукою стабільності патріархальної селянської родини, а відтак і всього світопорядку. [...] Романтики (і насамперед Шевченко, а згодом його численні епігони) усталюють кореляцію матері / України» [1, 47]. Відповідно, і модерністське мистецтво трактується дослідницею передусім як пошук художніх альтернатив такій світоглядній концепції, аж до радикального розриву з попередньою традицією: «Подолання авторитету матері, індивідуалістський бунт проти родинної опіки співвідносний тут з дистанціюванням модерної, індивідуалістської, елітарної, урбаністичної культури від культури “мужицької”, закоріненої в “землю”, в традицію» [1, 49]. Формально В. Лис повертається саме до класичної традиції ототожнення

України з жінкою-страдницею, що на думку В. Агеєвої, спричинює виникнення у носіїв питомої культури («синів України») комплексу вини, а пізніше, в добу модернізму, – прагнення подолати цей комплекс, що в найбільш радикальних формах набуває вигляду символічного матеревбивства («Я (Романтика)» Миколи Хвильового). Однак В. Лис наповнює освячену традицією модель новим змістом, вносячи принципово нові художні акценти, що дозволяють інакше поглянути не тільки на архетипний образ «матері України», а й на концепції жіночності, репрезентовані національним письменством.

Як уже зазначалося, образ Соломії наділений більшою мобільністю, ніж чоловічі персонажі. Простір героїні поступово розширюється, охоплюючи зрештою всю Україну. При цьому мотивацією її руху в художньому просторі роману є свобода вибору: героїня лишається на місці (в рідному селі) або вирушає в дорогу (до Києва чи в Новоолександрівку) з власної волі, у той час як чоловіки, що зустрічаються на її життєвому шляху, не можуть подолати власних страхів і слабкостей, а відтак неспроможні і вийти за межі власного обмеженого простору. Концепт України вводиться автором поступово – спершу як образ малої батьківщини з власними життєвими устоями, що ізольована від зовнішнього світу, який заявляє про себе вторгненням німців або «совєтів». У цьому випадку концепт «Україна» співвідносний із символічним образом «своєї хати»: «Воне більшовиків битимуть, а нам Вкраїну тре' зводити, хату свою вкраїнську» [7, 57]. Далі Україна постає вже як ідеал власної держави, що потребує служіння й самозречення. Найбільшою мірою це значення концепту корелює з образом партизана Петра. Батько Соломії дає хлопцеві таку характеристику: «Петро хлопець нічо, [...] тико ж завше був більше до неба, ніж до землі привезаний. А до неба нічим і прив'язатися. Далеко воно, як тая Україна була би, за яку він ото в ліс пуйшов, у тую свою вкраїнську партизанку» [7, 87]. Таким чином, друге з актуальних значень концепту «Україна» тотожне романтичній мрії, що належить до світоглядних універсалій національного письменства, демонструючи тривалу лінію розвитку – від історіософських інтенцій поетів-романтиків до поривання в «синю далечінь» представників «розстріляного відродження» та націєтворчих концепцій митців «Празької школи». Унікальним культурним простором, необхідною умовою існування якого є історична пам'ять, постає Україна у промові Вадима: «Не збирається й приховувати – труднощі є, й чималі, особливо тепер, після війни, коли ще не відбудовані знищені фашистами села і міста, фабрики і заводи. Але вони відбудовуються, і недалекий той час, коли на їхній святій, хоч і сплюндрованій ворогами землі не лишиться жодної руїни. Так і сказав – святій Козацькій землі, Наливайка, котрий і тут, на Волині, з панамі боровся, і Гонти та Залізняка, про яких писав батько Тарас, чий портрет у вас висить поруч з іконами» [7, 197]. В цьому значенні концепт «Україна» співвідносний з концептами пам'яті та історії.

Однак Україна як цілісна модель організованого за власними законами світу вибудовується саме завдяки жіночому образу. Постать Соломії об'єднує константи хати, лісу, села, міста, річки і степу. Моделювання простору України

в художній структурі твору відбувається через освоєння його героїнею, низку символічних дій, передусім – миття ніг у Дніпрі й зустріч Соломії зі степом. Головна ріка України, так само як і топос Києва, має сакральне значення, отже й епізод миття ніг набуває ознак ініціації, переходу героїні в новий статус. Степ також належить до констант української ментальної свідомості, виявляючи діаметрально протилежні значення: це простір смерті, «пільма зовнішня», асоційована з набігами татар, страхом і невідомістю; водночас він постає і як символ свободи, що найповніше втілюється в історичному феномені козацтва, а отже, пов'язаний з ідеєю української державності [4, 52–53]. Завдяки образу Соломії автор розбудовує художній світ по горизонталі (названі топоси і локуси) і по вертикалі (наскрізний мотив молитви; постійне звернення героїні до покійного отця Андронія).

Таким чином, замість однозначної кореляції з «матір'ю Україною», завдяки встановленню складних зв'язків із художнім світом твору, центральний жіночий образ виявляє свою полісемантичність. Жінка постає в різних, часом полярних, іпостасях: святої, повії, незнайомки, матері, сестри, подруги, коханки; реалізується у багатьох вимірах: в соціумі, сім'ї, власному внутрішньому житті. Ця багатовимірність погляду на жінку в поєднанні з виразно класичною стильовою манерою викладу якраз і свідчать про повернення до літературної традиції на новому етапі розвитку національного письменства, яке засвоїло художній інструментарій постмодернізму з його тенденцією до фрагментарності композиції, активністю ігрового начала, цитатністю. Майстерна зміна наративних стратегій і точок зору, що належать різним персонажам, в художній структурі твору; найчастіше неявний, але наскрізний діалог із попередньою літературною традицією; психологічно вмотивована й образно втілена переакцентуація семантичного наповнення констант ментальної свідомості – все це свідчить про подальше увиразнення в сучасній українській літературі самобутнього вектору її розвитку, спрямованого на оновлення багатой спадщини класичного національного письменства в поєднанні з активними творчими пошуками й експериментами в царині художнього слова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва Віра. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеєва. – К. : Факт, 2008. – 359 с.
2. Байбуурин А. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Л. : Наука, 1983. – 188 с.
3. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: [монографія] / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 367 с.
4. Боронь Олександр. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка / Олександр Боронь. – К. : Агентство «Україна», 2005. – 152 с.
5. Кундера Милан. Нарушенные завещания / Милан Кундера. – М. : Азбука-классика, 2004. – 364 с.
6. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1997. – 317 с.

7. Лис Володимир. Соло для Соломії: [роман] / Володимир Лис. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2013. – 368 с.
8. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1968. – Вып. 209. – 80 с.
9. Мережинская А.Ю. Русская постмодернистская литература: [учебник] / А. Ю. Мережинская. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2007. – 336 с.
10. Мережинська Ганна. «Східноєвропейська» модифікація постмодернізму / Ганна Мережинська // Філологічні семінари. Типи художньої творчості в епоху постмодернізму: реальність чи віртуальність? – К. : ВПЦ «Київський університет», 2002. – С. 16–25.
11. Николина Н. А. Филологический анализ текста / Н. А. Николина. – М. : АCADEMA, 2003. – 256 с.
12. Постпостмодернизм [Электронный ресурс] // Энциклопедия культурологии. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1089/%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BF%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC.
13. Рымарь Н.Т. Романное мышление / Н. Т. Рымарь // Литературоведческие термины (Материалы к словарю). – Коломна : КПИ, 1999. – Вып. 2. – С. 67–71.
14. Степанов Ю.С. Константы / Ю. С. Степанов. – М. : Академический Проект, 2004. – 982 с.
15. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н.Топоров. Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 227–284.
16. Эстес К. П. Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях / Кларисса Пинкола Эстес. – К. : София, 2007. – 304 с.

**ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ КАК ОСНОВА МОДЕЛИРОВАНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В РОМАНИСТИКЕ ВЛАДИМИРА ЛИСА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ «СОЛО ДЛЯ СОЛОМИИ»)**

Ольга Башикина

В статье исследуются пути трансформации литературной традиции в художественной структуре современного романа на материале произведения Владимира Лиса “Соло для Соломии”. Характер переосмысления традиционных художественных форм прослеживается на основе целостного анализа наиболее важных аспектов литературного произведения: жанровых характеристик, пространственно-временной организации, образных доминант и системы персонажей. Выявлена специфика взаимодействия опыта классической литературы и художественного языка постмодернизма.

Ключевые слова: художественная модель, литературная традиция, стиль, постмодернизм, жанр, роман, национальная литература.

**THE LITERARY TRADITION AS THE BASE OF ARTISTIC WORLD'S MODELING
IN NOVELS BY VOLODYMYR LYS
(ON THE MATERIAL OF THE NOVEL “SOLO FOR SOLOMIYA”)**

Olga Bashkyrova

The ways of literary tradition's transformation in modern novel's artistic structure is investigated in this article on material of novel “Solo for Solomiya” by Volodymyr Lys. The rethinking of traditional artistic forms is traced on the analysis of the most important aspects of literary work: genre characteristics, time and space organization, dominant images and system of characters. Interaction of classic literature's experience and postmodernist artistic language is revealed as well. The individual author's picture of the world formed by the constants of Ukrainian mental consciousness became the sphere of active dialogue of classic novel's literary forms and

new artistic strategies: narrative polyphony, numerous cultural allusions, rethinking of traditional for Ukrainian literature gender models.

Key words: *artistic model, literary tradition, style, postmodernism, genre, novel, national literature.*

Стаття надійшла до редакції 25.09.2016

Прийнято до публікації 20.10.2016